

Aleksander Fredro

ZEMSTA



SŁUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

Dyrektor naczelny
JERZY RUDNIK

Dyrektor artystyczny
RYSZARD JAŚNIEWICZ

Kierownik muzyczny
JAROSŁAW MĄDROSKIEWICZ

ALEKSANDER FREDRO
ZEMSTA

Komedia w czterech aktach, wierszem

reżyseria i inscenizacja
EWA BONACKA ✓

asystent reżysera
ZDZISŁAW KORDECKI

inscenizacja plastyczna
WŁADYSŁAW DASZEWSKI ✓

opracowanie
ŁUCJA KOSSAKOWSKA ✓

asystent scenografa
KRZYSZTOF BENEDEK

muzyka
JAROSŁAW MĄDROSKIEWICZ ✓

choreografia
WOJCIECH MISIURO ✓

Premiera: 22 listopada 1986 rok

O S O B Y

Cześnik Raptusiewicz	— BOGDAN GORCZYCA
Klara	— DOROTA GUGAŁA-PROKOP BOŻENA MICHERDA
Rejent Milczek	— ZDZISŁAW KORDECKI
Wacław	— TOMISŁAW RYCZKO
Podstolina	— HENRYKA BIELAWSKA IRENA WÓJCIK
Papkin	— BOGDAN KAJAK
Dyndalski	— RYSZARD JAŚNIEWICZ
Śmigalski	— MAREK SOBCZYK
Perelka	— JERZY KARNICKI
Mularz	— MAREK HUCZYK

oraz

✓ HENRYKA BIELAWSKA,
JOLANTA DESZCZ,
✓ DOROTA GUGAŁA-PROKOP,
MIRA KIENIEWICZ,
KAJA KIJOWSKA,
✓ BOŻENA MICHERDA,
AGNIESZKA PYZEL (adeptka),
✓ IRENA WÓJCIK,
BORYS BORKOWSKI,
JAN STRYJNIAK,
MICHAŁ ŚWITAŁA,
WALDEMAR KOCIUBA (adept)

Scena na wsi

inspicjent

Marek Huczyk

sufler

Barbara Sobczyk

operator światła

Wiesław Wiśniewski

operator dźwięku

Janusz Wysocki

Fredrowski styl



Zabawne, ale i znamienne, iż żaden z naszych wieszczów nie dorobił się jakiegoś kanonu, który by powszechnie obowiązywał przy wystawianiu jego sztuk, a zapracował na własny styl właśnie Aleksander Fredro. Chyba dlatego, że oni byli niczym lawa, a fredrowski uśmiech, pastelowość i jowialność dały się łatwo zamknąć w pudełko sceny. I już od razu wszystko było oczywiste. Aktor wyciągał z tylnej kieszeni surduta fularową chustkę, rozwijał ją niby choraćgiem — kichał: brawo

to Styl Fredrowski! Aktor wystukiwał palcem marsza na wieczku tabakiery, wyciągał niuch tabaki — kichał: brawo, Styl Fredrowski! Oczywiście, nie bazował ów styl wyłącznie na kichaniu. Obejmował mięcie fartuszka, podwijanie pól fraka, śmieszki, krygi, dąsy, dygi, całusy posyłane krańcem dłoni, szarmanckie podkręcanie wąsa.

Próbował z tym ratuałem walczyć Bogdan Korzeniewski, inscenizując „Męża i żonę”, a potem Jerzy Kreczmar, inscenizacją „Dożywocia”; próbowali walczyć młodzi kontestatorzy. Stary Fredro zwalczył buntowników. I jedyny wśród klasyków ma monopol na własny styl. Nie udało się to nawet Gabrieli Zapolskiej.

Dykcjonarz teatralny

Fillera, Grońskiego, Wittlina, 1978

EWA BONACKA



Nazwisko Ewy Bonackiej zajmuje piękną kartę w dziejach polskiego teatru współczesnej doby. Uczennica Aleksandra Zelwerowicza, a także Marii Mokrzyckiej i Ady Sari, rozpoczyna pracę aktorską we Lwowie u Leona Schillera. Wkrótce przenosi się do Stołecznego Teatru Ateneum prowadzonego przez Stefana Jaracza.

Wszechstronny talent aktorski, niepospolita uroda i wielka pracowitość pozwalają Bonackiej zająć od początku pozycję czołowej aktorki tej sceny i szybko

stanąć w rzędzie najbardziej znanych i cenionych aktorek Warszawy.

Debiutuje tu rolą Weroniki w „Turoni” Żeromskiego obok Jaracza i od tej chwili staje się ulubioną partnerką wielkiego aktora, spotykając się z nim wielokrotnie, grając m. in. Florę w „Panu Geldhacie” Fredry, Elwirę w „Świętoszku” Moliere, tytułową rolę w „Dziewczynie z lasu” Szaniawskiego, czy też charakterystyczną Agafię Tichonownę w „Ożenku” Gogola. Jest również w tym czasie odtwórczynią wielu ról w lekkich komediach. O świetną aktorkę upomniał się film; nakręca więc dwa obrazy tworząc interesujące, sugestywne kreacje.

Lata powojenne to okres wielkiego rozkwitu aktorstwa Bonackiej. Po krótkim pobycie w Łodzi — upamiętnionym takimi osiągnięciami jak wspaniała rola Lizzie w „Ladacznicy z zasadami” Sartre’a, grana obok Józefa Węgrzyna, czy też urocza Basia w „Krakowiakach i góralach” Bogusławskiego, dziś już historycznym spektaklu w reż. L. Schillera i scenografii Władysława Daszewskiego — przenosi się artystka do warszawskiego Teatru Narodowego. Wyjątkowa rozpiętość talentu i doskonale opanowanie aktorskiego rzemiosła sprawiają, iż Bonacka może występować w bardzo różnorodnym repertuarze. Znakomita aktorka odtwarza więc z powodzeniem zarówno proste kobiety jak i wielkie damy, subretki obok amantek, postacie zdecydowanie charakterystyczne obok tragicznych.

Przypomnijmy więc dla przykładu kilka jej najlepszych ról cieszących się ogromnym aplauzem prasy i publiczności: Dorynę w „Świętoszku” Moliere, Zośkę w „Odezwie na murze” Świrszczyńskiej, Hrabinię w „Weselu Figara” Beaumarchais, Klitemnestrę w „Muchach” Sartre’a, Podstolinę w „Zemście” Fredry, Mużę w „Wyzwoleniu” Wyspiańskiego, Idalię w „Fantazym” Słowackiego, Lię w „Za kulisami” Norwida, Josie Hogan w sztuce O’Neilla „Księżyc świeci nie szczęśliwym”. Role swoje opracowywała pod kierunkiem wybitnych reżyserów, jak: Stanisława Perzanowska, Erwin Axer, Kazimierz Dejmek, Wilam Horzyca, Bohdan Korzeniewski, Józef Wyszomirski.

Ewa Bonacka w ostatnich latach podjęła również działalność reżyserską mając od początku w tej dziedzinie wielkie sukcesy.

I tak pierwsza Jej samodzielna praca reżyserska — realizacja „Parad” Potockiego w warszawskim Teatrze Dramatycznym uznana została jako jedno z najwybitniejszych osiągnięć powojennego teatru polskiego. Spektakl ten reprezentował nasz kraj na Festiwalu Teatru Narodów w Paryżu, gdzie został niezwykle gorąco przyjęty.

Z wielkim uznaniem artystów angielskich spotyka się inscenizowana przez Bonacką w Teatrze Narodowym sztuka

Bernarda Shawa „Nigdy nie można przewidzieć”. W swoim dorobku reżyserskim ma również takie pozycje jak: „Ladaczniczka z zasadami” Sartre’a, „Lis i winogrona” Guilherme Fiquiero (we własnym przekładzie) (Teatr Narodowy), „Kto się boi Wirgini Woolf” Albee’ego (Teatr im. Jaracza w Łodzi), „Panna Rosita” Garcii Lorki (Teatr im. Słowackiego w Krakowie), „Pugaczow” Jesienina (Teatr Polski w Warszawie), „Janosik” Brylla (Teatr „Wybrzeże” w Gdańsku). Szczególnie dobrze czuje się Bonacka inscenizując utwory staropolskie jak np. „Żółtą szlafmycę” Zabłockiego (Teatr Ludowy w Nowej Hucie, Teatr Muzyczny w Gdyni, Teatr Narodowy w Warszawie) czy „Spazmy modne” Bogusławskiego (Teatr Polski w Bydgoszczy oraz Teatr Telewizji w Warszawie). Właśnie w telewizji realizuje tak znakomite widowiska jak: „Faust” Radziwiła, Schillerowskie „Pastorałki”, „Kram z piosenkami”, „Gody weselne”, „Opowieści wschodnie” Potockiego, „Mistrz Piotr Pathelin”, „Osioł nad strumieniem” Musseta, „Ożenek” Gogola. Sukcesem staje się także realizacja „Cyrułika Sewilskiego” w Operze Łódzkiej. Przez wiele lat nie schodziła z afisza zrealizowana przez Bonacką w 1962 r. „Zemsta” Fredry na scenie Teatru Narodowego. W głównych rolach wystąpili: CZEŚNIK — Andrzej Szalawski, Zdzisław Mrożewski, Kazimierz Wichniarz, REJENT — Władysław Krasnowiecki, Michał Pluciński, KLARA — Grażyna Staniszevska, Hanna Zembrzuska, PODSTOLINA — Ewa Bonacka, Antonina Gordon-Górecka, WACŁAW — Józef Łotysz, Ryszard Nadrowski, P APKIN — Tadeusz Bartosik, Jan Kobuszewski, D YNDALSKI — Kazimierz Opaliński, PEREŁKA — Lech Ordon.

Ewa Bonacka zechciała przyjąć zaproszenie dyrekcji Słupskiego Teatru Dramatycznego i podjęła się reżyserii „Zemsty” na naszej scenie.

ZDZISŁAW KORDECKI

„Kto się klóci, ten się kocha”. — Być może, ale w końcu pierwsze zawsze górę weźmie.

WŁADYSŁAW DASZEWSKI



25 lipca b.r. minęło 15 lat od śmierci Władysława Daszewskiego — „największego ówczesnie artysty teatru polskiego” jak go określił Henryk Szletyński.

Daszewski studiował na Wydz. Architektury Politechniki Warszawskiej u St. Noakowskiego oraz na Wydz. Malarstwa i Grafiki u T. Pruszkowskiego i Wł. Skoczylasa. Równolegle współpracuje jako rysownik, grafik i karykaturzysta (pseudonim „Pik”) z redakcjami wielu pism m. in. „Cyrułika Warszawskiego”

i „Wiadomości Literackich”.

W tym czasie poznaje Leona Schillera, który proponuje mu pracę scenograficzną w sztuce Nowaczyńskiego „Wojna wojnie” w Teatrze Polskim w Warszawie. Debiut ten przynosi artyście ogromny sukces, kreując go na oryginalnego, nowoczesnego twórcę i staje się także zapowiedzią długoletniej przyjaźni i współpracy z Schillerem.

Z początkiem lat trzydziestych Daszewski zostaje stałym scenografem teatrów lwowskich, współpracuje z Schillerem, Wiercińskim, Radulskim, Horzycą. Realizuje m. in. „Zwycięstwo” Conrada, „Dorotę Angermann” Hauptmanna, „Nową umowę małżeńską” Shawa, „Spór o sierżanta Griszę” A. Zweiga, „Hedde Gabler” Ibsena, „Wieczór trzech króli” Szekspira.

Następnie współpracuje z Teatrem Polskim w Warszawie tworząc wiele świetnych opraw plastycznych jak np.: „Azef” Tołstoja (reż. A. Zelwerowicz), „Zbrodnia i kara” Dostojewskiego (reż. L. Schiller), „Ptaki” Arystofanesa (reż. A. Węgierko), „Miarka za miarkę” Szekspira (reż. J. Warnecki). W tym czasie zostaje mianowany profesorem warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych a także okresowo prowadzi wykłady na Wydz. Reżyserii Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej.

W ostatnim pięcioleciu przed wybuchem wojny współpracuje z wieloma teatrami, upamiętniając się takimi osiągnięciami jak: „Płaszcz” Gogola (reż. S. Perzanowska) w Teatrze „Nowa Komedia”, „Człowiek i nadczłowiek” Shawa (reż. W. Radulski), „Wyzwolenie” Wyspiańskiego (inscenizacja Horzycy), „Fryderyk Wielki” Nowaczyńskiego (reż. L. Solski) — Teatr Wielki we Lwowie, „Cyd” Corneille’a (reż. K. Borowski) — Teatr Narodowy w Warszawie, „Hamlet” Szekspira (reż. A. Węgierko), „Genewa” Shawa (reż. Z. Ziemiński) — Teatr Polski w Warszawie. Jest to też okres — zapoczątkowanej wcześniej realizacją „Majora Barbary” Shawa w reż. E. Wiercińskiego — ścisłej współpracy z Teatrem Ateneum, gdzie opracowuje scenografię do 17 sztuk m. in. „Turonia” Żeromskiego, „Pana Geldhaba” Fredry, „Szkoly żon” Moliera, „Ożenku” Gogola, „Cyrulika sewilskiego” Beaumarchais, „Dziewczyny z lasu” Szaniawskiego — wszystkich reżyserowanych przez Stanisławę Perzanowską.

W latach wojny (1940—41) zostaje głównym scenografem Polskiego Teatru Dramatycznego we Lwowie. Po wyzwoleniu wiąże się Daszewski z Teatrem Wojska Polskiego w Łodzi, gdzie wspólnie z Schillerem tworzy legendarne spektakle „Krakowiaków i górali” Bogusławskiego, „Burzy” Szekspira, „Celestyny” Rojasa. Po powrocie do Warszawy zostaje głównym scenografem Teatru Narodowego, będąc również jego współdyrektorem (obok Krasnowieckiego i Mellerera), kontynuuje też działalność pedagogiczną w warszawskiej ASP jako profesor Wydz. Scenografii. Najciekawsze realizacje lat pięćdziesiątych to:

„Jegor Bułyczow i inni” Gorkiego (reż. W. Krasnowiecki) — Teatr Narodowy,

„Mieszczanie” Gorkiego (reż. E. Axer) — Teatr Współczesny,

„Kordian” Słowackiego (reż. E. Axer) — Teatr Narodowy,

„Czekając na Godota” (reż. J. Kreczmar) — Teatr Współczesny,

„Wyzwolenie” Wyspiańskiego (reż. W. Horzyca) — Teatr Narodowy,

„Parady” Potockiego (reż. E. Bonacka) — Teatr Dramatyczny.

Po śmierci Wilama Horzycy na życzenie zespołu zostaje mianowany dyrektorem Teatru Narodowego (1959—61) Lata sześćdziesiąte wzbogacają dorobek Daszewskiego m. in. o następujące pozycje: „Żywy trup” Tołstoja (reż. M. Wiercińska) — Teatr im. Jaracza w Łodzi, „Ładacznica z zasadami” (reż. E. Bonacka), „Fircyk w zalotach” (reż. J. Wyszomirski) — Teatr Narodowy, „Noc listopadowa” (reż. B. Dąbrowski) — Teatr im. Słowackiego w Krakowie, „Pugaczow” Jesienina (reż. E. Bonacka) — Teatr Polski w Warszawie (jubileusz 40-lecia pracy artystycznej), „Głupi Jakub” Rittnera (reż. J. Świdorski) — Teatr Ateneum w Warszawie.

Ostatnią pracą artysty był „Żołnierz i bohater” „Shawa” w reż. K. Rudzkiego w Teatrze Ludowym w Warszawie.

Prace Daszewskiego charakteryzowały się wiernością intencjom autora, bezbłędnym wyczuciem stylu, doskonałą znajomością epoki, a jednocześnie inwencją do przetwarzania, stylizacji; wrażliwością na kolor, precyzją, wyszukany smakiem, a zwłaszcza ogromnym poczuciem humoru.

Niezwykłą wagę przywiązywał Daszewski do kostiumu, starał się zawrzeć w nim komentarz do postaci, pomagając aktorowi w plastycznej wizji roli.

Niektóre ze sztuk scenicznych opracowywał kilkakrotnie przetwarzając lub zupełnie zmieniając. Najlepszym przykładem jest ulubiona przez Daszewskiego — fredrowska „Zemsta” wystawiona kolejno przez Teatr Wielki we Lwowie — reż. K. Tatarkiewicz, 1934; Polski Teatr Dramatyczny we Lwowie — reż. W. Krasnowiecki, 1940; Teatr Wielki we Wrocławiu — reż. H. Szletyński, 1949; Teatr Narodowy

w Warszawie — reż. B. Korzeniewski, 1953; Teatr Narodowy w Warszawie — reż. E. Bonacka, 1962.

W tej ostatniej wersji zobaczymy „Zemstę” na scenie Słupskiego Teatru Dramatycznego składając w ten sposób hołd wielkiemu artyście. Rekonstrukcji oprawy plastycznej podjęła się uczennica prof. Daszewskiego pani Łucja Kossakowska.

ZDZISŁAW KORDECKI

ŁUCJA KOSSAKOWSKA

Łucja Kossakowska jest absolwentką wydziału scenografii warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych. Pracę swoją rozpoczęła jako asystentka prof. Władysława Daszewskiego, współpracując z nim także w „Marii Tudor” Hugo i „Szkołe obmowy” (reżyserowanych przez Władysława Krasnowieckiego) oraz w „Nigdy nie można przewidzieć” Shawa (reż. Ewa Bonacka).

W okresie kilkuletniej działalności w Teatrze Narodowym była m. in. twórczynią kostiumów do „Księcia Homburgu” Kleista (reż. Wilam Horzyca), scenografii do „Grubych ryb” Boguckiego (reż. Marian Wyrzykowski), „Człowieka z budki suflera” Rittnera (reż. Wanda Laskowska).

„Namiestnikiem” Hochhutha rozpoczyna na tej scenie współpracę z Kazimierzem Dejmkiem kontynuowaną do tej pory. Szczególne uznanie zdobywały takie osiągnięcia Kossakowskiej jak: „Wujaszek Wania” Czechowa w reż. K. Dejmka w warszawskim Teatrze Ateneum, „Żółta szlafmyca” Zabłockiego w reż. E. Bonackiej w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, „Koriolan” Szekspira i „Oskarżyciel publiczny” F. Hochwäldera reżyserowanych przez J. Maciejowskiego w Teatrze im. Jaracza w Łodzi.

Kossakowska współpracuje również z warszawską Operą Kameralną („Wesele Figara” w reż. J. Stokalskiej), licznymi scenami krajowymi a także zagranicznymi m. in. w Düsseldorfie, Berlinie Zachodnim, Belgradzie, Magdeburgu, Skopje, Burgas.

Ostatnio artystka związana jest z Teatrem Polskim w Warszawie, tworząc oprawy plastyczne m. in. „Lorda Clavertona” Eliota oraz „Maestra” Mrożka w reż. K. Dejmka, „Ślubów panińskich” Fredry i „Wilków w nocy” Rittnera w reż. A. Łapickiego.

ZDZISŁAW KORDECKI

Odwiedził mnie w tych czasach pan Wójcicki, literat z Warszawy, potem w dzienniku „Kłosy” umieścił swoją ze mną rozmowę. Artykuł bardzo dla mnie przychylny, ale jego pamięć zawiodła go w wielu punktach.

Nie powiedziałem, że nie pisać nie przestał, bo już blisko dwadzieścia (!) lat pióra nie miałem w ręku. Powiedziałem, że napisałem rodzaj poematu, którego nie tytuł: „Każdy dudek ma swój czubek”, ale epigraf tegoż. A mniej jeszcze mogłem powiedzieć, że to jest obraz żyjących osób. Paszkwidłów nigdy nie pisałem.

Co się tyczy „Jowialskiego” i dlaczego innych komedii nie daję na scenę — było wiele przekreślonych. Moim zwyczajem nie chciałem mówić o sobie, ale teraz podaję treść, ile sobie przypominam, rozmowy, której ogłoszenia nie spodziewałem się wcale.

Nie można dosyć zalecać autorom przesyłającym dzieła swoje na scenę, aby zawsze dołączali wskazówkę, jak oni pojęli osoby, które wprowadzą na scenę. Nie tylko co do charakteru, ale i do wieku, a nawet powierchowości.

Wszystkich moich sztuk nie widziałem na scenie lwowskiej, a nigdy żadnej na żadnej innej scenie. Kiedy więc w dzienniku „Kłosy” zobaczyłem wizerunki aktorów grających (w Warszawie) role w moich komediach, niemalże zdziwiłem się. Jowialskiego (dano) zupełnie innego, jak go chciałem wystawić. Mój Jowialski jest staruszek wesoły, dobroduszny, radujący, ledwie nie zdziecinniały. Jakby z przeszłego wieku. Ale nie w kontuszu, litym pasie, z wąsikami w górę! Zrozumiałem teraz krytykę, że takich indywiduów nie ma.

W „Zemście” widzę Rejenta jak jezuitę, a przecież zawsze on gotów przypasać szablę.

Szesnaście lat miałem, kiedy zmieniłem książkę na szablę. Od Moskwy do Paryża i sześciomiesięcznej niewoli, z której udało mi się uciec — o literaturze nie myślałem. A kiedy wróciłem do ojczyznanego zakątka, zostałem wkrótce autorem, ale sam nie wiem dlaczego, bo nawet w owym czasie nie uczono dzieci polskiej gramatyki. Zaczęłem więc pisać bez żadnej przewodni i gdyby był „Geldhab” upadł w Warszawie, byłbym pewnie na tym skończył.

Kiedy dalej zacząłem pisać, powiedziałem sobie, że będę starał się zawsze korzystać z rozsądnej krytyki, ale na nią nigdy odpowiadać nie będę. Krytykowi wolno być zarozumiałym, autorowi nie. Krytyk może uszczypliwie wykrywać wszystkie usterki, autorowi dobrej strony wykazać nie wolno. Bo albo powiedzą, że prawdy nie lubi, albo że się sam chwali.

Krytyka moich dzieł zadziwiła mnie wprawdzie namiętną nienawiścią, ale razem i zbiła z toru. Zwłaszcza, że nikt nie stanął w mojej obronie. Zwątpilem o sobie i przestałem pisać.

Kiedy zaś po kilkunastoletnim milczeniu uległem znowu nałogowi i wziąłem znowu pióro, nie wystawiałem na scenę. Bo już nie miałem tej młodocianej śmiałości, której wszystko łatwym się zdaje. Bo może i mój humor przygasł. Bo może i usposobienie publiczności inne, jak było, kiedy pisałem „Słuby panińskie”.

ALEKSANDER FREDRO
Notaty różne
(w:) Pisma wszystkie, t. XIII

Gdzie się dwóch głupich kłóci, kłótnia nie ma końca.

Pojedynek jest czynem zemsty albo dowodem odwagi. Nie obmyjesz zaś honoru, któryś sam splamił lub plamisz.

Ulubione przez ubiegłowieczną publiczność Fredrowskie komedie tworzyły niejako partyturę dla talentów aktorskich. Była to bowiem partytura pisana z myślą o popularnych wówczas aktorskich specjalizacjach. Wśród Fredrowskich bohaterów roilo się od ojców, matek, opiekunów, lekkich amantów i pierwszych naiwnych, oraz białych i czarnych charakterów komediowych; owych dobrójskich, jowialskich, pysznoścąpskich (jak pan Geldhab), zaduszków (jak pan Ambroży z „Wielkiego człowieka do małych interesów”). Rodzaj specjalizacji był jednocześnie wyjątkowo zbieżny ze strukturą znanych aktorom obyczajów i społecznych realiów. Zawodowe niemal że życie w hotelach i zajazdach sprawiało, że biografie Guciów oraz Birbanckich nie stanowiły dla nich tajemnicy. Nieobce im też było życie dworaków. Jako wieczni dłużnicy czcześnie stykali się z lichwiarzami typu Łatki. Grając, mogli się zatem popisać zarówno swoimi umiejętnościami jak i doświadczeniem życiowym. A zarazem nie musieli zdradzać na scenie siebie: będąc kimś innym, pozostawali jednocześnie sobą. Nic zatem dziwnego, że każdy dziewiętnastowieczny aktor miał w swoim repertuarze stale kilka wybitnych ról fredrowskich, z którymi nie rozstawał się do końca życia.

I dzisiaj spotykamy jeszcze aktorów starszego pokolenia, którzy, jak np. Jan Świdorski, wśród swoich innych wielkich ról odgrywali również postacie z komedii Fredry. Ale w miejsce owej dawnej prawidłowości zakładającej wieczysty ślub aktora z rolą fredrowską, pojawiać się zaczyna reguła inna. Role te co najwyżej tylko rozpoczynają dziś najczęściej biografie aktorów. Dlaczego tak się dzieje?

W wieku XX upadło wiele z dawnych specjalizacji i zawałił się świat doświadczeń towarzyszących ówczesnej konwencji teatralnej. Ale partytury fredrowskie odsłoniły inne, mniej dotąd dostrzegane strony swego mistrzostwa. Okazały się partyturami otwartymi w harmonijny i całościowy sposób wobec fundamentalnych umiejętności aktorskiego warsztatu. Jak już wspomniano, były to komedie pisane dla teatru dawnego typu i dla ludzi XIX wieku. Ale jednocześnie tworzone je z myślą o aktorze, który winien był osiągnąć umiejętność pełnej synchronii wielu różnorodnych środków wyrazu: słowa

mówionego wierszem lub prozą; słowa i gestu, ruchu i mimi-ki, kostiumu i rekwizytu. Aktor fredrowskiego teatru musiał, jak to celnie zauważył Stefan Terugutt, rozwijać w określonym rytmie tekst poety, co wymagało „dobrej dykcji, maksymalnego opanowania ruchu, baletowej zgoła precyzji rozwijania i zwijania sytuacji scenicznych. Aktor fredrysta z takiego teatru umiał nosić kostium, ogrywać kostium, miał poczucie ważności kostiumu. Kostium deklamował razem z nim, tak samo jak charakteryzacja, jak ogólne sylwetowe zestawienie postaci, jak ustalony hierarchicznie repertuar gestów i zachowań ruchowych”.

Warto jednocześnie podkreślić, uzupełniając wywody Terugutta, że mimo wysokiego stopnia strukturalnej dyscypliny, były to komedie tworzące partytury otwarte dla indywidualności aktorskich. Słowo „fredrowskie” tworzyło polifonię różnorodnych, bogato różnicowanych stylizacji, uwarunkowanych jednocześnie przez temperament postaci, jej wiek, społeczne pochodzenie. Jak już wspomniano Cześnik sypał powiedzonkami myśliwskimi, a także latynizmami. Rejent i Papkin budowali swoje kwestie na podstawie saskiej, barokowej retoryki, ale posługiwali się owymi zasadami w zgoła różnych funkcjach. Amanci stylizowali swoje kwestie według zasad sentymentalnej czy preromantycznej poetyki. Układ rytmiczny, ułatwiający zapamiętanie tekstu, krępował skalę głosu aktora. Ale jednocześnie zostawiał sporo furtek pozwalających na ujawnienie swoistości wokalne. Np. dzięki budowie wersów, w których w zależności od intencji aktora można było dokonać przesunięcia akcentów, zmieniając wymowę tekstu. Gdy Papkin mówił „Dzik to dziki, lew to śmiały”, można było akcentować pierwszą i piątą sylabę, kładąc akcent na niebezpieczeństwo. Językowa swoboda przyszłych wykonawców ról w „Zemście” została zaprogramowana również dzięki nagromadzeniu sporej ilości partykuł i porzekadeł. To słynne: He! Ba! Ej! Ha, owe „mocium panie” Cześnika czy „serdeńko” Rejenta. Wyrażenia pozbawione znaczeń samoistnych, podporządkowane woli aktora i zmiennemu kontekstowi sytuacji dramatycznej.

Jak już wspomniano parokrotnie, tak pomyślana partytura była pisana dla starej, konwencjonalnej dziś sceny. Trudno jednak wyobrazić sobie i teraz dobrze grającego aktora, który by nie przeszedł przez szkołę tak pomyślanej synchronii różnych środków wyrazu. Komedie Fredrowskie tworzą taką szkołę i dlatego tak często figurują w repertuarze przedstawień dyplomowych wyższych szkół teatralnych.

Jak wykazuje lektura „Almanachu sceny polskiej” komedie Fredry od wielu lat niezmiennie figurują na czołowych miejscach wśród spektakli najczęściej odgrywanych i najbardziej popularnych wśród widzów. W sumie Fredro zajmuje stale pierwsze miejsce wśród najczęściej grywanych dramatopisarzy. Jak widać, jego twórczość komediowa odpowiada nie tylko młodym aktorom. Jest on pisarzem ulubionym przez publiczność i ona jest współautorką jego sukcesów na scenach Polski Ludowej.

Na pozateatralne źródła owego sukcesu staraliśmy się wskazać w dotychczasowych wywodach. Ale nie były to źródła jedyne. Teatr fredrowski, tradycyjny w świetle dzisiejszych eksperymentów i „udziwnień”, to instytucja, „w której ani aktor nie miesza się z widownią, ani nie przymusza widza do zbiorowych przeżyć, ale w którym dobrze wyszkolony aktor bawi publiczność, po horacjańsku uczy bawiąc, nie zapominając, iż najbardziej walnym sposobem międzyludzkiej — rozumnej komunikacji — jest słowo”.

Otóż taki teatr jest ciągle jeszcze utożsamiany z teatrem w ogóle.

W takim teatrze publiczność odnajduje się nie na zasadzie tożsamości z własnym doświadczeniem życiowym, ale na zasadzie wyjątkowości i odświeżności przeżycia. W takim teatrze scena tworzy sanktuarium, a spektakl przekształca się w proces inicjacji profana do wyżyn dotąd przez niego nieosiągalnych. Albo odwrotnie: na scenie pojawiają się „oskarżeni”, a widz, w poczuciu pełnej swobody i wyższości jest zapraszany do kreowania wyroków. Rzecz ciekawa, że za takim teatrem tęsknią nie tylko ci, którzy nie rozumieją sceny awangardowej, ale nawet ludzie, dla których współczesny teatr nie powinien mieć tajemnic. „Brakuje mi (...) kurtyny,

zwykłego antraktu (...) Marzę o tym, żeby otworzyła się kurty-
na, żeby zagrali przyzwoitą sztukę: „Hedde Gabler”, „Rosmer-
sholm” czy „Męża i żonę” — wyznaje Jarosław Iwaszkiewicz,
nawiązując w rozmowie z redaktorem „Literatury” do mło-
dzieńczych przeżyć teatralnych.

Mieczysław Inglot

(w:) Świat komedii fredrowskich, 1986

**Gdzie nienawiść kuja, tam demagog przy miechu, a diabeł
przy młocie.**

**„Glupia szlachta!” — za tym idzie, aby mądra była nie-
szlachta.**

SLUPSKI TEATR DRAMATYCZNY

**Dyrektor naczelny
JERZY RUDNIK**

**Dyrektor artystyczny
RYSZARD JAŚNIEWICZ**

**Kierownik techniczny
RYSZARD POBEREŻNY**

Kierownik pracowni akustyczno-elektrycznej	— Janusz Wysocki
Główny elektryk	— Stanisław Indrusyna
Brygadier sceny	— Jan Malinowski
Kierownik pracowni perukarskiej	— Irena Pakuła
Rekwizytorki	— Bożena Iwaszkiewicz Bogusława Węc
Kierownik pracowni krawieckiej	— Janusz Wiernek
Kierownik pracowni plastycznej	— Maciej Gawlak
Stolarz	— Jacek Jurcaba
Szewc	— Ryszard Kowalewski
Ślusarz	— Gabriel Kotowski
Tapicer	— Ryszard Zieliński

**Kierownik Biura Obsługi Widzów i Reklamy
WIESŁAW DERDOŃ**

**Redakcja programu
JOANNA KUBACKA**

W programie wykorzystano rysunek Wł. Daszewskiego oraz portret
Fredry autorstwa Z. Szeptyckiej. Reprodukcje wykonał Jerzy Czer-
wiński. Autorami zdjęć są: F. Myszkowski, W. Wrocławski.

Cena: 30 zł

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

PHYSICS DEPARTMENT

PHYSICS DEPARTMENT

PHYSICS DEPARTMENT

- 1. [Illegible]
- 2. [Illegible]
- 3. [Illegible]
- 4. [Illegible]
- 5. [Illegible]
- 6. [Illegible]
- 7. [Illegible]
- 8. [Illegible]
- 9. [Illegible]
- 10. [Illegible]
- 11. [Illegible]
- 12. [Illegible]
- 13. [Illegible]
- 14. [Illegible]
- 15. [Illegible]
- 16. [Illegible]
- 17. [Illegible]
- 18. [Illegible]
- 19. [Illegible]
- 20. [Illegible]

PHYSICS DEPARTMENT

PHYSICS DEPARTMENT

PHYSICS DEPARTMENT